

Julian Kornhauser

Moje lektury poetyckie (3)

Roman Bąk, *List do Grzegorza Przemyka*, Biblioteka Telgte, Poznań 2006/7

Autor, urodzony w 1958 roku, debiutował w latach osiemdziesiątych najpierw w drugim obiegu, później *Ulicą gdzie sprzedają zapalki* oficjalnie. Od tamtej pory związany z Toruniem i Poznaniem jako etnolog, redaktor i wydawca, a nade wszystko poeta i eseista. Wydał pięć tomów wierszy, wybór *Miejsca dróg i przepraw* (2005), zbiór esejów, a wraz z czterema poznańskimi poetami (Kasprem, Ogrodowczykiem, Sterną-Wachowiakiem i Żukowskim) *Rzeczywiste. Antologię pięciu*. Omawiany tom *List do Grzegorza Przemyka*, opublikowany w „poetyckiej pracowni wydawniczej Romana Bąka o nazwie Biblioteka Telgte”, jest książką w pewnym sensie niecodzienną: to zbiór utworów z początku lat osiemdziesiątych, które z różnych powodów nie stały się nigdy całością. Rozproszone w licznych podziemnych czasopismach, ocenzone przez wydawców, szczątkowo upchnięte w pierwszych dwóch tomikach nabrały teraz po latach nowych znaczeń, choć dla autora są przede wszystkim „pożegnaniem z widmami” tamtej dekady. Starannie i pięknie wydana książka, wzbogacona licznymi fotografiami z pieszych wędrówek i podróży, przedstawia prywatną historię młodego człowieka wrzuconego niechcący w wir historycznych wydarzeń. Roman Bąk podzielił tomik na trzy części: *Tren*, *Naiwne* i *Groteska*, pod koniec dając w formie *postscriptum* kilka wierszy z 1988 roku (*Mała elegia*).

O ile w ostatnich wierszach Bąka, poczynwszy od późnych lat dziewięćdziesiątych, dominuje religijna atmosfera skupienia, o tyle we wcześniejszej fazie

jego twórczości przeważa gorycz „zimnych dni”. Stan wojenny, śmierć młodych bohaterów, niemoc i smutek to przestrzeń duchowa tej poezji, pisanej pod patronatem Krynickiego i Herberta, o czym wymownie świadczą motta i aluzje. Dyskurs religijny jest tu też obecny, choć jeszcze nie tak jawnie, tak ostro wyeksponowany, raczej zamknięty w modlitewną szatę. Ta część robi dobre wrażenie, bo Bąk ucieka od przyjętej w tamtych czasach konwencji i skupia uwagę na osobistym bólu. Bardzo ciekawe są wiersze z drugiej części, napisane w 1979 roku, kiedy poeta kończył 21 rok życia. Zafascynowany teatrem Ósmego Dnia, poezją Barańczaka wplata w nie wątki wolności i dnia powszedniego, temat prawdy i czasu wojny. Jak na młodego wówczas człowieka godna podziwu jest zdolność trzeźwej obserwacji i ciemnych refleksji (np. *Tak to się wszystko pogmatwało*). Nie unika przy tym kronikarskiej rejestracji (strajk na uczelni, wprowadzenie stanu wojennego), która wyłania z siebie nieco inny dyskurs, apelujący do tradycji (Miłosz, powstanie warszawskie, wojna), ale na szczęście świadomy swojego „nawiasu”, o czym powiadają cytaty bądź tytuły, a nawet konwencja piosenki (kołysanki, kantyczki, litanii). Obecność w tym cyklu wątków ewangelicznych nie burzy pierwotnego zamiaru, raczej wzbogaca kontekst.

W trzecim cyklu Bąk zmienia sposób wypowiedzi, dając prymat groteskowym refleksjom, ubierając je najczęściej w szatę ballady czy bajki. Nie boi się karykatury, satyrycznego cięcia, tuwimowskich wybryków językowych, a jednocześnie ze śmiechu czyni oręż walki o sumienia.

Niebywały jest poemat *Nie śmiejemy się z diabła* (napisany w lutym 1983 roku), wieloczęściowy i wielowątkowy, łączący żart z powagą, pokazujący możliwości poetyckie Bąka, oparte na dynamizmie wysłowienia, drażniącym rytmie, przeskokach wyobraźni. Wiele wierszy tego cyklu nawiązuje do piosenek Kaczmarek i „kołęd-nocek” Brylla, widać, że młodemu poecie odpowiadał duch ówczesnej, demaskatorskiej poezji. Decyzja Bąka, by po dwudziestu pięciu latach przypomnieć wiersze „solidarnościowe”, była ryzykowna, ale udała się. Głównie z powodów wcześniej wyłożonych i uświadomionych przez autora, który w posłowniu wspomina o „zapisach tamtego czasu”. Ale także dlatego, że jest to „dziennik” zagłuszonej młodości, wyraz ostrego spięcia między oczekiwaniami a rzeczywistością, jednocześnie bardzo przekonujący obraz zmagania poetyckich o słowo przejrzyste i prawdziwe. Ta walka, pokazująca dwudziestoparoletniego debiutanta, jak szamoce się w klatce i uporczywie poszukuje wyjścia z matni, posiada nie tylko walor poetycki, zapowiadający talent, ale również społeczny. *List do Grzegorza*

Przemyka jest bowiem autentycznym dziennikiem rozpaczy, rejestrującym w momencie przełomu stan wrażliwości młodych Polaków, których marzenia zostały brutalnie stratowane przez system represji. Do ostatniego wiersza tomu pod charakterystycznym tytułem *Wyzwolenie* poeta dołączył jako motto słowa św. Rafała Kalinowskiego: „kraj tak wygląda, jakby duszę zeń wydarło”, a zakończył wymownym wersem „nigdy nie trzeba kłamać”. Być może jest to najcelniejsza formuła poetyckiej postawy młodego Romana Bąka.

Rafał Brasse, *Oblicze, Akwedukt*, Wrocław 2006

To wybór wierszy z trzech dotychczasowych książek urodzonego w 1974 roku głogowskiego poety. Debiutował w 1997 roku *Rwanymi liniami*, wydanymi we Wrocławiu. Poza tym debiutanckim tomem w *Obliczu* znalazły się jeszcze utwory z *Baśni z przytułku* i *Księgi troski*, a także nowego, przygotowywanego zbioru. Brasse jest jednym z całkiem już pokaźnej grupy poetów religijnych, jacy doszli do głosu w ostatnim dziesięcioleciu (Wencel, Bąk, Dąbrowski). Jego poezja jest jednak bardzo wystudzona, umiejętnie wykalkulowana. Na proste emocje nie ma w niej miejsca. Raczej opisuje porę drżenia i otwierającą się przestrzeń ciemności niż świt. Każdy wiersz oszczędnie dawkuje obrazy, stara się nazwać milczenie, operuje motywami ciała i szeptu. Bardzo mi to przypomina poetykę Kierca czy Hoffmana. W debiucie Brasse każdy wiersz tworzy na zasadzie powielenia poprzednich obrazów, zastygających w sen i zmierzch (w zasadzie jest to linia między nocą a dniem). Niepostrzeżenie pojawia się w nich postać ojca, przedstawionego krucho, trwożliwie. W ogóle można dostrzec, lirycznie bardzo autentyczną, obawę przed mocnym, jednoznacznym nazywaniem. Ważniejsze są odruchy, cienkie pytania, trwożliwe lęki. W *Baśni z przytułku* poeta dobudowuje w tę przestrzeń wątki odkupienia, „łżejszego światła”, modlitwy do Królowej Nieba. Światło namaszczenia, o którym czytamy w wierszu *Grzebanie umarłych*, jest głosem pocieszenia. Nawet wyobrażony zostaje kościół, w którym „pamięć staje się biała”. Takie stwierdzenia są bardzo rzadkie w nowej poezji polskiej, podobnie jak postać Boga Ojca (jak w wierszu *Obraz i podobieństwo*). *Księga troski* przynosi już na centralnym miejscu Boga, „który jest Miłością”, choć coraz bliżej Brassemu do potocznej rzeczywistości (dziadek Janek, wakacje, Ania, jachty). Poeta wplata teraz pojęcia nadziei czy pragnienia w materię zwykłego życia, które jest „ujrzany szczęściem”. Pisząc o nim, umiejętnie zamyka je w ramach chrześcijańskiej wiary, której towarzyszy, bardzo tu mocno podkreślone i czułe, pojęcie przyjaźni. Świadczą o tym takie wiersze,

jak: *Podchorążówka, Przyjaźń, Mistrz Jacek*. Jedyną pozytywną, wartościową drogą jest Chrystus, zdaje się mówić Brasse i aby nie błędzić i wytrwać w tej wierze bardzo często rozmawia w wierszach z księżmi i poetami, w tym z ks. Twardowskim, ojcem Pio czy Karolem Wojtyłą. Nie ma w tych wierszach, jakby się wydawało, żadnej fałszywej nuty, żadnego podniosłego tonu. Poeta potrafi, wyznając swą miłość do Jezusa, chwalać wieczną nowinę, głosić potęgę dobra za pomocą słów prostych, trafnych, często przenikliwych. Ta poezja, podkreślająca znaczenia dziedzictwa Krzyża (*Upodobałeś sobie*) unika komunałów, tworzy przestrzeń trwałych, niezniszczalnych wartości. Muszę przyznać, że nieczęsto zdarza mi się czytać wiersze religijne tak spójnie napisane, tak esencjonalnie wytrzymałe. W nowym cyklu, *Obliczu*, pojawia się, dość chyba niespodziewanie, kwestia Tajemnicy (istoty, wieczności, opatrności) obok dawnych obrazów Krzyża, dobrego pasterza, kościołka. Dlaczego? By lepiej „rozumieć spragnione i umęczone Serce Boga”. Wiersze opisujące wnętrze kościoła, dar ofiarowania stają się chwilą głębokiej miłości, a zarazem „ciężkiej otchłani”. Brasse potrafi i nie boi się powtórzyć za innymi: „Jezu, ufam Tobie”.

Witold Wirpsza, *Liturgia*, Instytut Mikołowski, Mikołów 2006

Drugie wydanie ważnej w dorobku Wirpszy książki poetyckiej przypało na okres dość żywego zainteresowania jego twórczością. Kiedy *Liturgia* ukazała się po raz pierwszy, w roku śmierci poety, przebywającego już od kilkunastu lat w Berlinie Zachodnim, minęło aż siedemnaście lat od jego ostatniego zbioru, jakim był dobrze wówczas przyjęty *Traktat skłamany* (1968). Po 1985 roku opublikowano w drugim obiegu, a następnie oficjalnie sześć tomów poetyckich, z których dwa wznowiono w Instytucie Mikołowskim. Był nim *Faeton*, hermetyczny, trudny w odbiorze utwór, który został nazwany przez Adama Wiedemanna najdoskonalej wykonanym polskim poematem XX wieku (z tym sądem zresztą trudno się zgodzić) i właśnie *Liturgia*, różniąca się od pozostałych książek przede wszystkim głęboką religijnością, poszukiwaniem i dochodzeniem do Boga, zrozumieniem transcendencji. Jak zawsze zbiór Wirpszy opatrzone został w liczne komentarze, wtręty metatekstowe, usprawiedliwienia. To cecha charakterystyczna całej poezji Wirpszy (nie licząc sześciu wczesnych, socrealistycznych tomów), na którą składa się aż 20 zbiorów. Poeta posługujący się unaukowanym językiem, niestroniącym od wyrażań filozoficznych czy technicznych i oddalającym się bardzo wyraźnie od wyrażania emocji, prawie nigdy nie wkracza w materię prze-

kazu wprost. Układa rozbudowaną symfonię, dzieli książkę na tekst główny i przerywniki, opatruje poszczególne części czymś w rodzaju didaskaliów. Podobnie jak w wielu poprzednich zbiorach na czoło wysuwa się organizacja tekstu (a właściwie Komunikatu), jego struktura czy układ, któremu podporządkowuje się właściwa treść przekazu. O niej sam poeta informuje we wstępie: czytamy tam, że przedmiotem dochodzenia poetyckiego jest wiara religijna w stadium „poprzedzającym jeszcze nie osiągniętą pewność”, a tytułowa liturgia ma być obrzędem prywatnym i dialogiem wewnętrznym. Tak uzbrojeni wchodzimy w Tekst główny I złożony z siedmiu wierszy (każdy z trzech tekstów głównych składa się zawsze z siedmiu utworów). Mają one charakterystyczne tytuły, odnoszące się do sposobu dochodzenia do wiary (wejście, otwarcie, oszołomienie, pokora, wstyd (bojaźń), prawda, wielka trudność). To przede wszystkim zderzenie z nieznanym, kwestia grzechu, rozdwojenie i pamięć, odrzucenie rozumu. I sprawa wcale niebagatelna: wybór języka, który ma opisać to, co nie ma środka. O tym jest mowa w pierwszym przerywniku zatytułowanym *Opis miasta*. A właściwie w jego „usprawiedliwieniu”. Czytamy tam o rozziwieniu między istniejącym (językiem matematycznym) a nieistniejącym (językiem symboli). Próbuje opisać Miasto Wirpsza nie tyle je opisuje poprzez obrazy mieszkań, więzienia, cmentarza itp., ile zastanawia się nad tym, czym jest opis i do czego prowadzi. Każdy fragment jest retardowany autokomentarzami, będącymi w istocie przyznaniem się do klęski opisu. W Tekście głównym II (chwała, wiara, pamięć, odwaga, nadzieja, sumienie) poeta pragnie unicestwić byt i niebyt („przekroczyć próg”), usprawiedliwić wiarę, otworzyć bezkres nadziei. Można tu mówić o apologii bólu i miłości (bardzo się przypomina Wat). Z kolei *Drugi* przerywnik jest opisem pokoju, konkretnego, autentycznego („sednem sprawy jest unieruchomienie”). Opis ten jest pełen pokory wobec martwej materii, a jednocześnie wywiedziony z wiedzy autora na temat historii religii i mitologii, o czym zresztą pisze w „didaskaliach”. To też ujawnienie procesu myślenia i nazywania. Ta rozbudowana część, przypominająca traktat, zderza ze sobą „litery i myśli”, ustanawiając porządek (chaos) wizji. Najciekawsza jest ta konkluzja: „rzeczy najważniejsze nie są zależne od przestrzeni”. Praca wyobraźni kreuje wizerunek Chrystusa, Udręczonego Żyda („tylko On jest rzeczywistością”). Tekst Główny III przynosi przecucie szyfru, spokój światła, ufność znalezienia się w krajobrazie, lot w niewidzialne. Według poety wieczność kusi, bo widać w niej punkt oparcia i ufność w Panu. W sześciu ostatnich wierszach książki Wirpsza usiłuje nazwać dramat języka

(wysławienia). *Mowa jest niedokładna* – czytamy w jednym z nich (to zresztą najciekawszy wiersz tomu, pod tytułem *Mowa*). Trwalszym od niej są ból, śmierć i zmartwychwstanie, które „nie ma granic”.

Liturgia nie jest poezją łatwą (jeśli w ogóle jest to poezja, może raczej filozoficzny dyskurs osadzony w metaforze?). Przynosi jednak rozwiązania zaskakujące, często kontrowersyjne, wypowiedzi na granicy teorii i osobistych refleksji. Wypracowany przez Wirpszę język zmierza ku kondycji ponowoczesnej, choć klimat religijny wyraźnie od niej odstaje.

Magdalena Bielska, *Brzydkie zwierzęta*, Wydawnictwo a5, Kraków 2006

Debiutancki tomik mało znanej krakowianki (urodzonej w 1980 roku) zawiera prawie czterdzieści jednorodnych wierszy-migawek: pompa na podwórku, sierpniowe śliwki, tłum w autobusie, jabłonie w ogrodzie, wakacje nad morzem. Autorka nie konstruuje świata, nie snuje refleksji, raczej obserwuje. Jej spostrzeżenia są uważne, chłodne, ale jednocześnie bardzo impresjonistyczne, chwytliwe. Apoteoza chwili. Wrażenia. Dzieci – dorośli. Rytm półsennego, gorącego dnia. Oślepiające słońce, kolory miasta. Dalekie dźwięki, muzyka na plaży, noc na plantach. Dojrzewające czereśnie, budzące się ulice. Biedni, brudni ludzie. Złośliwe uśmiechy, strach. Scenki z tramwaju, cmentarz, lampki. Ta poezja nie rości sobie pretensji do bycia przeciwwagą dla małości życia. Przeciwnie – rejestrując krótkie chwile, staje się „cichym szmerem”, zamrożonym wnętrzem. Pisane jednym ciągiem, monotennie, wiersze Bielskiej patrzą. Patrzą na świat, który jest nieważny, spokojny, mało atrakcyjny. W nich, poza nimi nie widać poetki, raczej jej aparat fotograficzny, którym robi zdjęcia. Na kliszach powstaje zarys złotorudego światła. „Jesteś, jesteś” – to stwierdzenie z wiersza *** (*Przeddzień święta zmarłych...*) wyznacza horyzont filozoficzny *Brzydkich zwierząt*. Prosta konstatacja wyrażająca akceptację życia w każdym wymiarze. Spokój, jaki z niej wyrasta, nie jest znowu tak częsty w nowej poezji. Spokój istnienia. Tu nie ma przeszłości, tu nie rysuje się katastroficznych przeczuć. Może tylko samotność wdzierająca się niepostrzeżenie i każe słuchać swojego tępego głosu.

Jerzy Suchanek, *Bębny*, Literatura Net PL, Gdańsk 2007

Piąty zbiór wierszy, urodzonego w Bytomiu (1953), mieszkającego w Gliwicach poety, dziennikarza, reżysera teatralnego, animatora kultury. Poprzednia książka poetycka Suchanka ukazała się szesnaście lat temu (*Czytaj szeptem*). Po tak długiej przerwie *Bębny* robią wrażenie powtórnego

debiutu, choć jego tematyka odnosi się wprost do przeszłości i ubiegającego czasu. Poetyka, jaką Suchanek zastosował w *Bębnach*, jest pewnego rodzaju zaskoczeniem: wiersze są kronikarsko dosłowne, pełne faktów z życia, monologowego bogactwa. Zanurzone w prozatorskiej narracji mieszają ze sobą wydarzenia, czasy, opisują bohaterów, tworzą pozór akcji. Każdy utwór jest niesłychanie rozbudowany i rozkołysany, poeta daje się uwodzić językowi i pamięci, która go popycha w stronę dość ryzykowną (miłość erotyczna, zmagania z Bogiem, dzieciństwo). Widać, że głównym nakazem poetyckim jest szczerość, dogłębne, niepohamowane wyznanie, odrzucające jakiekolwiek hamulce. Suchanek szuka w nim swojej życiowej prawdy, traktując poezję jako jedyny sposób mówienia o sobie. W tym przepływie wrażeń pojawiają się pewne stałe obrazy, będące ważnymi drogowskazami: Soła, otaczające ją góry, rzeczne otoczaki, śląskie ulice i dworce, kobiety (dziewczyny), „łśnienie Boga”, rodzice i dziadkowie. Autor jednocześnie zdaje sobie sprawę z natłoku ciemnych obrazów, ale nie chce budzić się z uporczywego, złego snu, który wpada w taniec, bębnienie, tajemniczy rytm. W nim szuka znaków prawdy, także nieuświadomionych, nieujawnionych, wtedy, kiedy mówi „jestem coraz bliżej samego siebie” (w wierszu *Trzeci brzeg*). Otoczakom na dnie mitycznej, ale i bardzo realnej Soły powierza misję ocalenia własnego dzieciństwa („na trzecim brzegu śmiało się dziecko”). Najważniejsze w *Bębnach* jest mówienie: nieprzerywane, głośne, bezpośrednie i zawsze do kogoś albo w obecności kogoś. Stąd tyle w wierszach dedykacji, „świadków” i prawdziwych postaci. Poeta rozmawia, zwierza się, opowiada, aby zrozumieć przeszłość („jest we mnie za dużo przeszłości za mało przyszłości”), która wiąże rodzinne wspomnienia z łaską niewiedzy. Tworząc akcję, teatralne scenki, bohaterów (jak w *Karolinie*, *Flaszcze*, *Prozie*, *Wtedy gdy* i wielu innych), wydobywa w dynamiczny sposób esencję trwania, bycia wśród innych. Ale najbardziej obecna w świecie *Bębnów* jest Soła, prarzeką, miejsce uświęcone, wieczne, łączące przeszłość z teraźniejszością. I co ciekawe, Suchanek nawet jej nie opisuje, nie bierze w liryczny nawias (tu zresztą liryczność nie wchodzi w ogóle w grę), jak by się oczekiwało. Wystarczy mu powiedzieć „Soła, nad Sołą, na brzegu Soły”, by wejść w sferę milczących wartości. Istnieje zatem zaskakująca przepaść między toczącą się akcją a nasyconymi słowami (Soła, Bóg, Ojciec, Matka), między mówieniem (rozmową) a milczeniem (strefą wymownej ciszy). Na tym rozpięciu Jerzy Suchanek buduje swój „pojedynczy świat” wyslizgujący się z Soły i Śląska.

Piotr Michałowski, *Rytmy, albo wiersze na czas*, Bydgoski Dom Wydawniczy Margrafen, Bydgoszcz 2007

Pisząc o własnych wierszach, Michałowski mówi o „alchemicznych kombinacjach słów” i ma na myśli zarówno awangardowe odwołania, jak i postmodernistyczny intertekstualizm. Nie boi się przy tym wyznać, że poezja jest dlań echem cudzych głosów, w jakimś stopniu stylizacją (powrotem do form klasycznych) i automatycznym dobieraniem znaczeń poprzez brzmienia. Tego rodzaju postawa nie była mu obca we wcześniejszych książkach poetyckich (a w latach 1984–2004 wydał ich pięć): znajdziemy tam limeryki i pastisze, świadczące o traktowaniu wiersza jako możliwości gry literackiej. Ta świadomość widoczna jest i w *Rytmach*, na które składają się: cykl dwudziestu pięciu sonetów pt. *Koleje czasu*, wiersze wizualne, poemat *Szczelina czasu* złożony z sześćdziesięciu oktaw, cykle haiku i „piosenek”. Szczeciński literaturoznawca dobrze wie o sile tradycji, do której nawiązuje i wcale nie ukrywa jej śladów. Przeciwnie, stale dąży do ujawniania podwójnych sensów poetyckiego „pisma”: dawnego, często mieszkającego w masowej wyobraźni (*Sonetów krymskie, Beniowski*) i nowego (pojawiające się skojarzenia z praktyką Barańczaka, ale i Tkaczyszynem-Dyckim). Świadomy zatem swojej roli animatora tradycji, giętkiego „producenta” form i w jakiejś mierze kontrolera palimpsestowego składania literackiej mozaiki, wykorzystuje pojedyncze utwory do własnej opowieści o czasie. Tak, czas jest głównym bohaterem *Rytmów* (już w tytule pojawiają się wieloznaczne „wiersze na czas”), o czym przypominają tytuły poematów (*Koleje czasu, Szczelina czasu*), ale i poszczególne ich części. Znaleźć w nich można wiele odniesień do czasu (czas i przestrzeń, chwila, rytm, ściganie, mijanie, okamgnienie, bieg, wyścig...). Najważniejszy jest jednak sposób tworzenia iluzji przemijania, umykania czasu, co najlepiej widać w *Kolejach czasu*, bardzo pomysłowym utworze, opartym na skrupulatnym opisie jazdy pociągiem. Cztery sonety: *Przeszłość, Teraz, Przyszłość, Wieczność*, wykorzystując „sytuację kolejową”, wprowadzają aspekt filozoficzny, widoczny w refleksji na temat realności nieistnienia, świadomości opóźnienia, czy nieskończoności. Jednocześnie wkrada się weń mocno zawsze podkreślona autoświadomość pisarska, która nie tylko kontroluje proces tworzenia (motyw autotematyczny śledzący powstawanie sonetu i poematu), ale również podważa „autentyczność” przeżycia, dając prymat trzeźwej kalkulacji. Michałowski bowiem nigdy nie zapomina o pewnej „sztuczności” przekazu, to znaczy jego uwikłaniu w literackie konteksty i bardziej dba o wizerunek siebie jako „kontrolera” słów niż całkowicie oddanego wyobraźni czy podszeptom podświadomości poety.

W *Szczelinie czasu* pojawia się coś jeszcze: hiperrealistyczny opis szczegółu (sam autor mówi o „nasyceniu konkretem samoznaczącym”), który zostaje narzucony, najczęściej automatycznie, na siatkę literackich znaczeń w rodzaju: „epilog burzy”, „mapa pogody”, „powidoki”, „o’haryzm”. Takie postępowanie wyznacza określony dystans do siebie i własnej mowy. Powstająca ściana między ekspresją wewnętrzną (nazywaną tu autobiografią) a Tekstem rodzi zaskakujące wyznanie: „– Widzę – opiszę. A przedtem – wypaczę”. Ukryty tu żart językowy dobrze wyjaśnia postawę Michałowskiego, który pragnie w sposób chłodny, a nawet ironiczny, pozbawiony spontaniczności („spontaniczność ma swoje granice”), dojść poprzez opis konkretnego do literackiej „nieprawdy”. Wraz z autorem obserwujemy tworzenie poematu, dopisywanie kolejnych oktaw, by dotrzeć do założonej liczby 60. Nie jest to zwyczajne zachowanie, tym cenniejsze i ożywcze literacko. Dlatego mówię o „sztuczności”, czyli dominacji sposobu pisania nad przeżyciem, trudnym do obiektywnego zweryfikowania. Wspominając o „samonapędzającym się pisaniu”, autor nie myśli wcale o pewnym automatyzmie zapisu, lecz takim rodzaju impulsu twórczego, który zakłada wypełnianie planu, będącym wyższą koniecznością, wyższą od dramatycznego napięcia egzystencji. Tym różni się np. od Barańczaka i jego filozofii „konceptu”, który zawsze jest na usługach, mówiąc najkrócej, moralnego niepokoju.

Krzysztof Kuczkowski, *Dajemy się jak dzieci prowadzić nicości*, Wydawnictwo Bernardinum i Towarzystwo Przyjaciół Sopotu, Pelpin-Sopot 2007

W nowym, pięknie wydany tomie Kuczkowskiego, przemawiają różne głosy. Patron podróżnych, pomocnik Boży Christophoros „nosi dziecko królujące na globie”. Jest wszędzie – w bezkresie błękitu i morzach. Czuwa i patrzy, buduje i szuka. Ula i Agnieszka nasłuchujące śpiewu kosa. Ksiądz Andrzej w Oliwie śpiewający ciemność. John Cage wyrażający wątpliwość, czy istnieje coś poza Nic. Ojciec, który jako chłopiec nabawił się tęczę w czasie wojny. Anita opuszczająca ojczyznę i blok na Oruni. Ale przemawia też Tam, przestrzeń niewiedzy i niejasnej nicości. Śmierć pojawiająca się w snach i dopadająca na jawie, zwykle tych niewinnych i naiwnych (jak żonę Michała, jak Marcina, który zaczął wachać klej). Budowniczości domu, który otwiera „prześła tęczy”. Pielgrzym pojawiający się przed oczami młodzieńca wypowiadający długo oczekiwane słowa: „Nie bój się!” Trędowaty Naaman

pokazujący drogę wiary. Syn cieśli przechodzący przez kładkę (jakże wymowne są słowa poety w wierszu *Kładka*: „Chcę być kładką, po której przejdzie Syn cieśli.”). Przemawiają rzecz jasna i Anioły: anioł nad Barceloną tańczący w ekstatycznym tańcu ognia i śpiewu, anioł Etty Hillesum, poznający swoje granice. Fripp muzyką rozpalający tłumy. Postacie z filmu *Truposz* (*Dead Man*) Jima Jarmuscha: Pan Dickinson, Cole Wilson, Conway Twil, William Blake rozprawiający o pochodzeniu, tożsamości i śmierci („zabijaniu myślą, słowem i uczynkiem”). Poeta z Wrześni usiłujący dojrzeć „świejące miejsca”. Poeta spoglądający w lustro, w którym odbija się... lustro, czy raczej tęsknota do świata na powrót scalonego.

Wiersze Kuczkowskiego powracając do przeszłości, ozywiają świat dziecka i młodzieńczej pasji. U pięćdziesięciodwuletniego poety z Sopotu nie jest to literacka li tylko przejażdżka po snach i marach dawnej epoki. Raczej rodzaj wyzwolenia z lęku przed zniknięciem, zatem próba uświęcenia tego, co niepojęte w życiu, kruche i nienazwane, a mieszkające na stałe w wyobraźni. W tym powrocie stają się ważne i równoważne postacie prawdziwe, związane z rodziną, jak i fikcyjne, należące do masowej wyobraźni. Będąc przedstawicielkami dwu różnych systemów istnienia, w istocie poruszają się w tej samej przestrzeni przeżywania. Film, sen, wspomnienie, religijna tęsknota wypełniają pustoszejący świat, pozbawiony starych fundamentów. Kuczkowski nie proponuje jeremiady, nie snuje apokaliptycznych wizji, lecz wyzyskuje swoją umiejętność zdystansowanego opisu, pośredniej ekspresji, choć nie pozbawionej temperamentu, do refleksji nad „opatrzeniem śmiertelnej rany”. Tak, bo naprawdę zbiór jego wierszy jest przeklinaniem, odrzucaniem śmierci jako pustego, nic nie znaczącego gestu. Stąd w wielu obrazach, płomiennych metaforach, licznych odwołaniach kulturowych widać obecność wiary, religijnego objawienia. Poeta jednak sięga po dialog, polemikę, kontrapunkt, by uniknąć bezpośredniego mówienia o rzeczach dla niego doniosłych. Woli dać się unieść falom wyobraźni i ruchomej pamięci niż jednoznacznie opowiedzieć się po jednej, uwolnionej od wątpliwości, stronie. Dlatego chce być kładką, po której stąpa Bóg-człowiek, bo wtedy rezonansuje... Nie chce rozmywać konturów, „wyjaśniać ciemnego ciemniejszym”, ponieważ ma wokół innych. To wydaje mi się dość istotne w świecie poetyckim Kuczkowskiego: nie bezradna samotność, lecz wiekuista wspólnota. Nie gasnące światło, ale promieniejący dom z tańczącymi dziećmi. Poszukując punktu oparcia, natrafia na „złotą nić”, którą trudno zdefiniować. Może być nią dalsza

podróż (wielkie żeglowanie), do której zbieramy siły, ustanowienie mocnej formy, budowanie domu, a nade wszystko „dziecięcość”, wyrażająca się w czystym przeżywaniu świata i swojej w nim obecności. Dlatego w tomie tak ważną rolę odgrywają fotografie dzieci (autorstwa Ireneusza Zjeżdżałki), spoglądających przed siebie w niewiadomym, jeszcze, kierunku.

Julian Kornhauser